



Provas públicas para obtenção do Título de Especialista

Rui Miguel dos Reis Mendes Mirra

Fevereiro de 2019



Provas públicas para obtenção do Título de Especialista

Século XIX, hiato ou oportunidade?

Realizado por:
Rui Miguel dos Reis Mendes Mirra

Fevereiro de 2019

Século XIX, hiato ou oportunidade?

“Torniamo all’antico: sarà un progresso.” *Giuseppe Verdi*

Introdução

Na fase exploratória de possíveis temáticas para a elaboração deste paper, vários factores contribuíram para a sua definição. Alguns de forma inesperada, outros como resultado de um acumular de conhecimentos e experiências provenientes dos já longos anos de prática pedagógica do autor em todos os níveis de ensino (desde a iniciação aos Mestrados). Não menos importante resulta o interesse do autor por todas as temáticas pedagógicas relacionadas com o trompete, respondendo deste modo à necessidade reiterada de intervenção num sistema educativo em constante mudança e ávido de renovação, contribuindo assim para ultrapassar os obstáculos que surgem em redor do ensino artístico, reformando e ajustando as práticas instrumentais e as suas especificidades.

Uma destas especificidades prende-se com a extrema importância da aquisição de um conhecimento historicamente fundamentado na hora de abordar estilisticamente uma obra. É fundamental para o instrumentista saber como o seu instrumento se integra a nível histórico com a obra escolhida mesmo que o objectivo principal de uma dada interpretação possa não ser a sua autenticidade histórica, no entanto, a compreensão geral da obra beneficiará em muito com essa contextualização.

É imbuído neste espírito de revivalismo histórico do trompete que o autor partiu para uma análise do *State of the Art*, versando os trabalhos mais significativos sobre o assunto nas últimas décadas.

Neste campo a importância da aturada investigação do Professor Edward Tarr é de extraordinário relevo uma vez que investigou, analisou e comentou todos os materiais pedagógicos conhecidos relacionados com o trompete, tendo os seus artigos “*The Romantic Trumpet*” servido de dinamismo na produção de conhecimento para este trabalho. Nota de relevo também para “*The Keyed Bugle*” de Ralph T. Dudgeon .

Esta revisão do *State of Art* acicatou a curiosidade do autor em também explorar e contextualizar o tema no panorama musical português do séc. XIX, as temáticas de criação de formas instrumentais, de orquestração e de cultivo de novas práticas musicais, escrita e interpretação solística. Como resultado, o autor deparou-se com um enorme espólio sobre um instrumento da família do trompete (corneta de chaves), instrumento este tradicionalmente resignado a funções de acompanhamento e reforço harmónico precisamente durante o séc. XIX.

A análise aturada da vasta e rica informação existente ultrapassa o escopo deste paper, no entanto, num futuro próximo espera-se que seja dada continuidade ao conhecimento agora produzido.

O interesse em interpretações com instrumentos originais ou réplicas dos mesmos aumentou tremendamente nos últimos anos. Este Revivalismo Histórico ocorrido na última metade do século XX, que uma leitura mais simplista pode sugerir ser pioneiro, carece de uma contextualização. Já tinha existido uma vaga de interesse no século XIX (a descoberta de Bach e Handel por Mozart através de Baron van Swieten) e no início do século XX (duas primeiras décadas após a II Guerra Mundial). No entanto, neste último período a fuga da Europa nazi por parte de muitos dos percussores do que se viria a designar Musicologia (Musikwissenschaft), possibilitou que estes assumissem cargos relevantes de docência em várias instituições de renome. Por si só não será a razão primordial mas seguramente foi uma das principais razões que contribuiu para este despertar, juntamente com a decisiva publicação das respectivas obras.

Quando é publicada a edição de Gesellschaft de J.S. Bach entre 1850 e 1900, as obras completas de Handel, Rameau, Palestrina, Buxtehude, Corelli, Purcell já tinham sido publicadas num trabalho de muitos dos musicólogos a que aludi anteriormente. Graças ao seu trabalho, os intérpretes/instrumentistas tiveram a possibilidade de trilhar novos caminhos no que à interpretação de música antiga diz respeito.

Apesar de editadas, várias publicações só se disseminaram com o surgimento das "fotocópias" (1959), até então, e nos anos seguintes à II Grande Guerra eram de muito difícil acesso, o que impedia a existência de um maior número de performances uma vez que o processo era extremamente laborioso devido à cópia manual das respectivas partes.

A energia que emanou com a "fuga de cérebros" da Europa nazi, o aumento da competitividade na indústria das publicações com a necessidade de novos produtos, os públicos que exigiam um repertório mais vasto e variado com forte atracção pela música antiga como consequência da sua "aversão" ou lenta assimilação da denominada "música moderna", criaram um ambiente favorável a este renascer.

Não menos importante, ou talvez mesmo um dos principais factores que se veio a revelar determinante, foi o surgimento do denominado Long Play (LP)

em 1948. Como óbvio esse facto influenciou o modo de audição, de arquivo e o próprio repertório. Não só aumentou o número de performances como também o de gravações disponíveis das denominadas obras-primas.

Na história da música ocidental o período Barroco pode ser considerado como a "idade de ouro" do trompete, no entanto, a supressão generalizada da sua prática pedagógica nos períodos Clássico e Romântico levou a um generalizado e prolongado esquecimento das suas capacidades como instrumento solista.

É comumente assumida a inexistência de repertório romântico solístico de relevo para trompete. Bastará atentar no hiato entre o Concerto de Hummel em Mi M (1803) e o Concerto em fá m de Oskar Böhme (1899) para verificarmos a ausência de obras de compositores estruturantes deste período como Mozart, Schumann, Beethoven, Brahms, Strauss ou Rachmaninoff. No entanto, e como advoga o Prof. Edward Tarr:

“As we become more and more keenly interested in historical performance practice, we will have to occupy ourselves with the kinds of trumpets in use from the end of the Baroque era up to the Romantic period, that is, from the Baroque natural trumpet up to and including the early valved trumpet, the basic pitch of which was F or G.”

Um desses instrumentos é “keyed bugle” ou corneta de chaves (1810-ca. 1850).

De todos os instrumentos que constituem a família dos metais, a corneta, a nível funcional é dos mais simples (JACOBS, 1978)¹ uma vez que se encontra desprovida de qualquer sistema que permita a produção de sons que não os resultantes dos harmónicos do seu som fundamental, recaindo por completo quer o controlo da afinação quer de emissão nas habilidades e mestria da vibração labial por parte do instrumentista.

Aquando do seu surgimento, a utilização da corneta singia-se quase em exclusivo a fins militares, principalmente nas tropas de infantaria (sinais de serviço e transmissão de vozes de comando). Para adquirir maior relevância e passar a ser equacionado enquanto um instrumento passível de ocupar um lugar mais importante e dinamizador nas bandas militares, assim como uma

¹ JACOBS, Arthur (1978). Dicionário de Música. Lisboa: Publicações Dom Quixote

possível integração em orquestra ou em agrupamentos de câmara, tornava-se imperiosa uma evolução que lhe possibilitasse obter todas as notas da escala cromática, até então algo impraticável uma vez que um dos problemas deste instrumento de sopro residia no facto de, para mudar a afinação, ser necessário alongar ou encurtar o tubo não dispondo de outro sistema (SPENCE, 1979)². Uma dessas inovações foi a adopção do sistema de chaves (ALTAIO; BAQUERO; BLANCO, et. allia)³, já utilizado nos instrumentos de madeira (DUDGEON, 2002)⁴. Com a evolução mecânica da corneta de chaves, as possibilidades aumentaram exponencialmente, abrindo uma miríade de oportunidades exploratórias das suas novas características.

A corneta de chaves surgiu sensivelmente duas décadas após a invenção do trompete de chaves ou “Klappen Trompete” (PHILLIPS, 2008)⁵.

O surgimento do trompete de chaves em finais do século dezoito representa a primeira tentativa para construção de um trompete cromático. Anton Weidinger o seu inventor, gozou de alguma popularidade com a revelação do novo instrumento (instrumento para o qual Haydn e Hummel compuseram os seus famosos concertos), “*but later, somewhere from 1825 on, [Weindinger] played before half empty rooms; not until then did one note the inequality of the tone colour with open and closed keys.*” (Edward Tarr, 1980)⁶.

As heterogeneidades em termos de “cor” entre as notas abertas e fechadas do trompete de chaves, bem como os graves problemas de afinação afastaram-no da literatura solística de então. Só com o surgimento do trompete de pistons e do cornetim os compositores passaram a adoptá-lo menos reticentemente no seu “léxico”. Este período de inicial relutância foi curto uma vez que a evolução da sua construção precipitou-se rapidamente colocando em evidência as suas valências, principalmente a capacidade sonora e tímbrica demonstrada para “furar” a massa sonora orquestral,

² SPENCE, Keith (1979). O Livro da Música. Barcelona: Resopal/Plurigraf

³ ALTAIO, Gerard; BAQUERO, Robert; BLANCO, Roberto, et. allia (2002). Dicionário da Música. Barcelona: Editorial Planeta, S.A.

⁴ DUDGEON, Ralph T. (2002). “Keyed Bugle” in Sadie, Stanley (ed), The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: McMillan Publishers Limited. Vol. 13.

⁵ PHILLIPS, Edward (2008). “The Keyed Trumpet and the Concerti of Haydn and Hummel: Products of the Enlightenment” in ITG Journal. Vol. 32 (Nº 4).

⁶ TARR, Edward H. (1980). “Trumpet” in Sadie, Stanley (ed), The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: McMillan Publishers Limited. Vol. 11.

tornando-se em mais um “pantone” disponível para os compositores na elaboração da sua obra.

François Dauvern  reconhecê o potencial do trompete cromático, e popularizou o cornetim em França. Segundo Dauvern , a  pera Macbeth (1827) do compositor francês Hippolyte-André-Jean-Baptiste Chelard terá sido a primeira a especificar as partes de trompete como: Trompete de Pistons (Edward Tarr, 1980)⁷. Berlioz, Meyerbeer e Rossini também integraram rapidamente os trompetes de pistons e o cornetim nas suas composições, iniciando o que se poderá chamar de “A Era dos instrumentos de metal com pistons”.

Por sua vez, a corneta de chaves também almejou mais sucesso e aceitação do que a trompete de Weidinger uma vez que o tamanho do sistema de chaves e o diâmetro do bocal permitiam uma afinação melhor, apesar dessa melhoria se justificar em parte derivada das habilidades do instrumentista, atendendo a que o sistema de chaves aplicado aos instrumentos da família dos metais tais como o trompete, clarim, oficleide ou ficle, entre outros, os tornava imperfeitos na homogeneidade sonora. Contudo, o som aveludado e volumoso da corneta de chaves, contrariamente aos seus cong neres, era o mais adequado e procurado para o naipe de metais de qualquer banda, bem como demais forma   es, sendo mesmo classificado como um instrumento possuidor de um timbre único semelhante ao do actual saxofone soprano (WHEELER, 1966)⁸. Este instrumento foi de tal forma bem aceite pela comunidade musical, que chegou mesmo a colocar em causa a permanência do trompete na orquestra (TARR, 1980)⁹.

A história da corneta de chaves, inventada no início do séc. XIX por Joseph Haliday (1774-1857) em Dublin, principia com a aplicação de um sistema de cinco chaves numa corneta militar inglesa do séc. XVIII (KLAUS, 2009)¹⁰.

⁷ Idem.

⁸ WHEELER, Joseph (1966). “New Light on the Regent’s Bugle; with some notes on the Keyed-Bugle” in The Galpin Society Journal. Vol. 19 (April)

⁹ TARR, Edward H. (1980). “Trumpet” in Sadie, Stanley (ed), The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: McMillan Publishers Limited. Vol. 11

¹⁰ KLAUS, Sabine K. (2009). “Historical Instrument Window: Presentation Keyed Bugle in E-flat” in ITG Journal. Vol. 33 (N 4)

A 5 de Maio do ano de 1810 (WEBB, 1986)¹¹ foi patenteado o novo modelo em Londres, com a referência "British patent no.333420". Segundo DUDGEON (2002)¹² Haliday "vendeu" posteriormente essa mesma patente a Matthew Pace (1798-1815), outro artesão sediado em Dublin.

Quando a banda Cavan Militia dirigida por Joseph Haliday se encontrava destacada em serviço em Wexford, John Bernard Logier (1777-1846) escreveu o método *Introduction to the Art of Playing the Keyed Bugle* (1813) dedicado ao Duque de Kent, levando a que este instrumento conhecesse um período de sucesso comercial sem precedentes, principalmente no seio das bandas militares (DUDGEON, 2002)¹³. No método de Logier, encontramos a primeira documentação que faz alarde da ligação do Duque de Kent à corneta de chaves, apontando-o como um dos responsáveis pela importância que esta ganhou em detrimento de outros instrumentos, tornando-a num instrumento apelativo e certificado. A dedicatória, datada de 25 de Novembro de 1813 relata que:

"The following little treatise is with very profound respect and veneration, most humbly dedicated to his royal highness, the duke of Kent by the author" Dudgeon, 2004¹⁴

John Distin (1798-1863) foi um dos mais destacados intérpretes deste instrumento no Reino Unido. A sua arte e mestria instigaram sobremaneira a inclusão de partes obrigatórias para corneta de chaves em algumas óperas inglesas por parte de vários compositores (DUDGEON, 2004)¹⁵. Após assistir a uma performance de Distin com a Grenadier Guards Band, o Duque Konstantin da Rússia pediu ao luthier francês Jean Halary (1775-1840) para construir uma cópia do instrumento de Haliday. Halary em 1821, além de patentear uma nova corneta de chaves com a referência French patent no.1849 (DUDGEON, 2002)¹⁶ estendeu a sua aplicação a outros instrumentos da mesma família. Com a aprovação da Académie des Beaux-Arts e o

¹¹ WEBB, John (1986). "Four Keyed Bugles by Greenhill" in ITG Journal. Vol. 10 (Nº 3)

¹² DUDGEON, Ralph T. (2002). "Keyed Bugle" in Sadie, Stanley (ed), The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: McMillan Publishers Limited. Vol. 13

¹³ Idem.

¹⁴ DUDGEON, Ralph T. (2004). The Keyed Bugle. Maryland: Scarecrow Press, Inc.

¹⁵ Idem.

¹⁶ DUDGEON, Ralph T. (2002). "Keyed Bugle" in Sadie, Stanley (ed), The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: McMillan Publishers Limited. Vol. 13

Athénée des Arts, Halary foi agraciado em 1823 com uma medalha graças a esta sua invenção (DUDGEON, 2004)¹⁷.

Os acontecimentos referenciados nos parágrafos anteriores despoletaram o início de um período de construção e difusão incessante deste “novo” instrumento nos principais centros musicais europeus bem como nos Estados Unidos da América. Oficinas de construção como a Graves & Co., E. G. Wright, Percival, Pace & Köhler (DUDGEON, 2004)¹⁸ foram responsáveis pelo fabrico de instrumentos de grande qualidade, tendo alguns deles sobrevivido em excelentes condições até aos nossos dias encontrando-se preservados em museus e colecções particulares, como por exemplo nos Estados Unidos da América a colecção particular de John e Joella Utley (KLAUS, 2010)¹⁹.

Em Londres, o construtor Joseph Greenhill (1824-1850), estabeleceu-se apenas na pedagogia e manufactura da corneta de chaves, conforme vinha descrito, segundo Webb (1986), no Post Office Directories da época “Professor and Manufacturer of the Royal Kent Bugle”(WEBB, 1986)²⁰.

Numa fase posterior à sua invenção na Irlanda e a uma primeira disseminação em Inglaterra, a corneta de chaves tornou-se um instrumento de grande popularidade, quer a nível Europeu, quer nos Estados Unidos da América, sendo utilizada exaustivamente durante um período de quase meio século como instrumento solista. No entanto, em alguns países europeus como Itália, Áustria, França e Bélgica a sua utilização prolongou-se até finais do séc. XIX (MYERS, 1996)²¹.

Nos diversos países este instrumento possuía denominações distintas, Bugle à Clef, Trompette à Clef e Cor à Clef (França), Klappenflügel, Klappenhorn ou Klappenflügelhorn (Alemanha), Cornetta a Chiavi ou Tromba a Chiavi (Itália), Clarin de Llaves ou Bugle de Llaves (Espanha). Em Inglaterra como nos Estados Unidos da América era apelidado de Keyed Bugle (DUDGEON, 2004)²². Muitas

¹⁷ DUDGEON, Ralph T. (2004). The Keyed Bugle. Maryland: Scarecrow Press, Inc.

¹⁸ Idem.

¹⁹ KLAUS, Sabine K. (2010). “The Joe R. and Joella F. Utley Collection of High Brass Instruments: A Trumpeter’s Dream Comes True” in ITG Journal. Vol. 34 (Nº4).

²⁰ WEBB, John (1986). “Four Keyed Bugles by Greenhill” in ITG Journal. Vol. 10

²¹ MYERS, Arnold (1996). “The Keyed Bugle by Ralph T. Dudgeon” in The Galpin Society Journal. Vol. 49 (March)

²² DUDGEON, Ralph T. (2004). The Keyed Bugle. Maryland: Scarecrow Press, Inc.

vezes ocorriam variantes na sua denominação, em resultado de várias disputas pela detenção da respectiva patente, entre elas contavam-se Royal Kent Bugle, Kent Horn, Bugle Horn, Regent Bugle, Patent Keyed Bugle, assim como várias combinações destes nomes (DUDGEON, 2004)²³. As denominações Kent Bugle e Regent Bugle eram assim conhecidas devido a modelos deste instrumento terem sido dedicados respectivamente ao Duque de Kent e ao Príncipe de Regent (DUDGEON, 2004)²⁴.

Apesar de não ser comumente considerado um instrumento orquestral ou solista, a corneta de chaves obteve um retumbante sucesso principalmente nos Estados Unidos da América, onde alguns intérpretes como Richard Willis (?-1830), Francis Johnson (1772-1844) e Edward Kendall (1808-1861) estabeleceram uma importante tradição na sua utilização (DUDGEON, 2004)²⁵. A mais remota documentação do uso deste instrumento em território americano data de 1815 (DUDGEON, 2002)²⁶ através da actividade musical e concertística do instrumentista Richard Willis (BRINEY, 1982)²⁷.

As primeiras cornetas de chaves estavam munidas de apenas cinco chaves, no entanto em alguns modelos comportavam um mecanismo de até doze chaves (DUDGEON, 2004)²⁸. A quantidade de chaves do mecanismo aplicado aos diferentes modelos deste instrumento, implicava diferentes digitações para optimização da performance e uma maior complexidade, contudo, quanto maior o número de chaves, maiores seriam as possibilidades do instrumentista conseguir encontrar o equilíbrio sonoro necessário (DUDGEON, 2004)²⁹.

No que respeita à afinação os primeiros modelos eram construídos em Dó, no entanto eram acompanhados por um tudel extra que permitia baixar a afinação para Si bemol (DUDGEON, 2004)³⁰. Uma das alterações efectuadas por Halary ao modelo da corneta de chaves de Haliday antes de este

²³ Idem.

²⁴ Idem.

²⁵ Idem.

²⁶ DUDGEON, Ralph T. (2002). "Keyed Bugle" in Sadie, Stanley (ed), The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: McMillan Publishers Limited. Vol. 13

²⁷ BRINEY, Bruce (1982). "The Chronology of the Trumpet" in ITG Newsletter. February. (Special Supplement).

²⁸ DUDGEON, Ralph T. (2004). The Keyed Bugle. Maryland: Scarecrow Press, Inc.

²⁹ Idem.

³⁰ Idem.

patentear a sua versão da mesma, foi construir um modelo em Si bemol, retirando-lhe o tudel de afinação amovível e a possibilidade do instrumento ser tocado numa outra tonalidade. Incrementou também o número de chaves, ficando assim este modelo munido com um sistema de dez chaves (DUDGEON, 1990)³¹.

Na generalidade estes instrumentos eram construídos com uma liga metálica que misturava bronze e prata, apesar de alguns modelos, possivelmente encomendas especiais, terem sido construídos com a utilização de outros materiais como ouro puro e ornamentados com “madre pérola de marfim e de tartaruga” (LAMBERTINI, 1913)³². O bocal utilizado na corneta de chaves era similar ao do Fliscorne moderno, de formato cónico e profundo, que resultava na obtenção de um som escuro e aveludado, tão característico destes instrumentos (MYERS, 1996)³³ assim como numa execução da técnica de legato notoriamente facilitada (WHEELER, 1966)³⁴.

Graças ao Duque de Kent, responsável máximo pelas Forças Regimentais Britânicas (DUDGEON, 2004)³⁵ a corneta de chaves beneficiou de uma época de prosperidade nas bandas militares na época da ocupação de Paris em 1815 (DUDGEON, 2004)³⁶. A presença da corneta de chaves neste círculo permitiu que os oficiais das bandas permutassem informações entre si, como por exemplo o caso de James Blayney, responsável pela Grenadiers Guards Band, que graças a uma amizade com Haliday conseguiu contar com excelentes instrumentistas e, também, com vários modelos de instrumentos (DUDGEON, 2004)³⁷.

Ao efectuar a análise de alguns aspectos relacionados com a aprendizagem e performance deste instrumento, e apesar de existirem alguns dados que nos remetem para a existência de algumas escolas onde era leccionado

³¹ DUDGEON, Ralph T. (1990). “Keyed Bugle Method Books: Documents of Transition in 19th Century Brass Instrument Performance, Practice and Aesthetics” in *Historic Brass Society Journal*. Vol. 2.

³² LAMBERTINI, Michel’angelo (1913). *As Colecções de Instrumentos Musicais*. Lisboa: Anuário Comercial

³³ MYERS, Arnold (1996). “The Keyed Bugle by Ralph T. Dudgeon” in *The Galpin Society Journal*. Vol. 49 (March)

³⁴ WHEELER, Joseph (1966). “New Light on the Regent’s Bugle; with some notes on the Keyed-Bugle” in *The Galpin Society Journal*. Vol. 19 (April)

³⁵ DUDGEON, Ralph T. (2004). *The Keyed Bugle*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.

³⁶ Idem.

³⁷ Idem.

enquanto disciplina, concluímos que a aprendizagem da corneta de chaves era realizada de uma forma autónoma, destacando-se a existência de alguns documentos dedicados ao seu esclarecimento técnico-interpretativo.

Por sua vez, esta actividade pedagógica levou a que muitos dos intérpretes tivessem uma carreira dedicada à divulgação do instrumento, tornando-se solistas de bandas militares, bandas civis e orquestras, impulsionando o surgimento de composições originais, precipitando uma cada vez maior clivagem na utilização de transcrições de Arias e outros temas de ópera tão em voga até então. Com base na literatura consultada, pudemo-nos aperceber que a corneta de chaves foi um instrumento que se desenvolveu entre a tradição musical popular e a música erudita do séc. XIX, prosperando de certa no limbo entre estes dois mundos.

Apenas uma pequena quantidade de documentos anteriores a 1850 estão realmente direccionados para aspectos relacionados com a aprendizagem deste instrumento, segundo Dudgeon (2004)³⁸ o artigo elaborado por Scott Sorenson em 1987 "Printed Trumpet Instruction to 1835" (in ITG Journal Vol.12 Nº1) é o único documento que nos permite ter acesso a um catálogo destes princípios pedagógicos (DUDGEON, 2004)³⁹.

No anexo 1 são enumerados alguns manuais para a aprendizagem da corneta de chaves, manuais esses muitas vezes elaborados pelos próprios construtores, onde era explicado principalmente o modo de utilização de determinada inovação aplicada ao instrumento em si. Também através desta tabela é possível demonstrar a importância que foi dada à aprendizagem da corneta de chaves, assim como, à divulgação que foi realizada em torno do instrumento num período de aproximadamente meio século.

Destaque para os da autoria de John Bernard Logier (1813), John Hyde (1818) e Thomas Harper (1835), mais tarde utilizados como fonte (DUDGEON, 2004)⁴⁰ para a elaboração do Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorns de Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban (1825-1889), professor no Conservatoire Nationale de Musique et Dance de Paris (1869-1873)(KELLY,

³⁸ Idem.

³⁹ Idem.

⁴⁰ Idem.

2006)⁴¹, o qual é um dos manuais pedagogicamente estruturantes no ensino do trompete.

No que respeita à composição de obras solísticas para corneta de chaves, existem alguns documentos que aquilatam a veracidade da sua existência, mas nem todas sobreviveram até aos nossos dias (DUDGEON, 2004)⁴². Tais obras, como a demais literatura pedagógica da época, baseavam-se em transcrições de árias operáticas e canções populares. Algumas referências da utilização da corneta de chaves na Alemanha são-nos dadas através da actividade do professor Josef Kail (1795-1871) que nos reporta para a apresentação em concerto no Conservatório de Praga em 1819 da *Variationen für das neu erfundene Klappenhorn* (variações para a recém-inventada corneta de chaves) da autoria do próprio director do conservatório, Friedrich Dionys Weber (1766-1842) (DUDGEON, 2004)⁴³. Joseph Küffner, violinista e compositor alemão, dedicou a V. Leixner em 1823 a *Polonaise pour le Cor de Signale-à-Clefs obligé*, instrumentada para corneta de chaves solo, flauta, clarinete, duas trompas, fagote, dois trompetes, tímpanos, percussão e cordas (DUDGEON, 2004)⁴⁴. O instrumentista George MacFarlane, músico residente do Drury Lane Theatre, escreveu algumas obras para corneta de chaves com acompanhamento de piano, cujos manuscritos sobrevivem ainda hoje na Bate Collection em Oxford (DUDGEON, 2004)⁴⁵.

No que concerne a aspectos relacionados com a performance da corneta de chaves, a sua evolução técnica conferiu-lhe pleno domínio cromático, uma afinação limpa e maior flexibilidade (MICHELS, 2007)⁴⁶. Apesar de continuar excluída das formações camerísticas mais intimistas, teve a oportunidade de se exprimir, tal como as cordas e o piano, numa música de câmara concertante, executada nos salões ou em casa de músicos profissionais (MICHELS, 2007)⁴⁷.

⁴¹ KELLY, Daniel (2006). "The Competition Solos of J. B. Arban" in ITG Journal. Vol. 30 (Nº3)

⁴² DUDGEON, Ralph T. (2004). *The Keyed Bugle*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ MICHELS, Ulrich (2007). *Atlas de Música II Do Barroco à Actualidade*. Lisboa: Gradiva

⁴⁷ Idem.

A corneta de chaves foi utilizada em composições orquestrais, muitas vezes em alternância com o uso da trompete (DUDGEON, 2004)⁴⁸ como por exemplo nas aberturas *Semiramide* (1825) de Gioachino Rossini (1792-1868) e *Robert le Diable* (1831) de Giacomo Meyerbeer (1791-1864) (DUDGEON, 2004)⁴⁹. Confirmando a afirmação anterior, DUDGEON (2004)⁵⁰ elenca a constituição da *Orchestre de la Opera de Paris* no ano de 1839 “*twelve first violins, twelve second violins, eight violas, ten cellos, eight double basses, three flutes, two oboés, two clarinets, four bassoons, four horns, two trumpets, three trombones, drums, percussion, cor anglais, keyed bugle, two cornets, and ophicleide*” (DUDGEON, 2004)⁵¹. Na obra *Ipsiboé* (1824) da autoria de Kreutzer também existe um *grazioso* onde está indicada a execução obligata, em dueto, por corneta de chaves (DUDGEON, 2004)⁵². Encontram-se também partes orquestrais para corneta de chaves na *Opera of the Russian Impostor* (1822) de Thomas Phillipps, como por exemplo o tema *The Last Bugle* que era destinado à sua execução em corneta de chaves obligata e que, posteriormente foi extraído da ópera para ser incluído no programa concertístico de corneta de chaves (DUDGEON, 2004)⁵³.

Apesar das escassas fontes de informação, tentámos recolher o maior número de dados relativamente a construtores, compositores e performers. Possivelmente este instrumento terá chegado a Portugal como consequência da contratação de músicos estrangeiros que vieram integrar as cortes e orquestras portuguesas. As importantes relações comerciais existentes entre Portugal e Alemanha neste período, cuja indústria de construção figurava entre as mais desenvolvidas, a par com a França, podem sugerir a importação dos demais instrumentos.

A corneta de chaves ganhou importância nas primeiras décadas de oitocentos no panorama musical português, quase exclusivamente integrando as bandas civis e militares. Apesar da escassa informação de construtores e até mesmo da possível existência de uma rede de comércio de

⁴⁸ DUDGEON, Ralph T. (2004). *The Keyed Bugle*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Idem.

⁵² Idem.

⁵³ Idem.

importação/exportação do instrumento, até aos nossos dias sobreviveram alguns exemplares que atestam a existência dessa actividade em Portugal. Tal afirmação pode ser considerada graças aos exemplares oitocentistas em posse do Museu da Música.

A entrada deste instrumento em Portugal sucedeu, possivelmente, nas duas primeiras décadas de oitocentos. Os meios que permitiram a sua introdução em território nacional surgiram através da presença do exército britânico em Portugal pela altura das Invasões Napoleónicas e Guerra Peninsular, decorrentes entre 1808 e 1814. A apresentação do instrumento em destacamentos musicais militares ingleses em Lisboa, pode ter levado à sua primeira vivência nas instituições deste tipo. O possível destacamento das bandas militares para a capital propiciava uma escolha semelhante de repertório e instrumentário, efectivando-se esta mudança nos agrupamentos de maior dimensão e sob patrocínio real. A Banda das Reais Cavalariças e a Banda da Real Guarda eram as principais corporações à data, onde pode ser certificada a presença de cornetas de chaves, pela consulta à biografia de Francisco António Norberto dos Santos Pinto, que ocupou o lugar de primeira corneta de chaves em ambas as instituições (VIEIRA, 1900)⁵⁴.

Uma outra proveniência deste instrumentário em Portugal seria a sua vinda da capital francesa, possivelmente em datas posteriores à apresentação por tropas britânicas, visto ser a *lutherie* francesa a mais habilitada e a mais importante na construção de instrumentos de sopro. A disseminação deste instrumento pelas capitais europeias e a produção de cópias autóctones levaria à existência de vários instrumentos deste tipo em Portugal. Esta hipótese consubstancia-se visto a maioria dos exemplares existentes terem chancela oriunda da construção francesa.

A chegada através de mãos germânicas é uma possibilidade que não deve ser descorada, devido à presença em Portugal de melómanos afeccionados pela música instrumental alemã (BENEVIDES, 1838)⁵⁵, *“As boas relações comerciais entre Portugal e Alemanha, estabelecidas desde o início do*

⁵⁴VIEIRA, Ernesto (1900). *Diccionario Biographico de Muzicos Portuguezes: Historia e Bibliographia da Musica em Portugal*, Vol. II. Lisboa: Lambertini

⁵⁵ BENEVIDES, Francisco da Fonseca (1883). *O Real Theatro de São Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até à actualidade*. Lisboa: Tipografia Castro Irmão

reinado de D. João V, permitiam agora aprofundar acordos de cooperação comercial. A colaboração entre os dois estados que se verificou não só no comércio, mas também nas artes e na literatura [...]”, contudo não se assemelha a provável chegada de modelos germânicos anteriores aos acima referidos devido à introdução deste instrumentário na Alemanha ser compatível com a data de entrada em Portugal (circa 1816) (DUDGEON, 2004)⁵⁶ o que afasta esta hipótese.

No que concerne à construção instrumental e apesar das oficinas portuguesas serem possuidoras de uma forte tradição, nomeadamente na construção de instrumentos de teclas e cordas, respectivamente ao nível dos instrumentos de sopro, os construtores portugueses continuavam a demonstrar não ter know-how suficiente para poderem fabricar o mesmo. Foi graças ao impulso das medidas pombalinas, que visavam o desenvolvimento do comércio e da indústria portuguesas através do investimento privado, que se estabeleceu em Lisboa a primeira oficina de construção de instrumentos e edição musical.

No campo da construção de instrumentos de sopro em Portugal, nomeadamente cornetas de chaves, a literatura somente nos reporta para o trabalho de Rafael Rebelo (?- 1875) (VIEIRA, 1900)⁵⁷ com atelier de construção localizado em Lisboa (1830-1870). No entanto, através da pesquisa efectuada no instrumentário do Museu da Música, temos referência à existência de oficinas de construção sedeadas no Porto (Corneta de chaves MM1274). Esta referência surge através da inscrição gravada na campânula dos instrumentos sugerindo a existência de outros construtores em território nacional.

Manuel António da Silva (1785-1893), apesar de ser referenciado como construtor especializado em instrumentos de sopro de madeira, também é apontado por VIEIRA (1900)⁵⁸ como um artesão que trabalhou em liga metálica, produzindo uma espécie denominada por “prata da Alemanha” (VIEIRA, 1900)⁵⁹.

⁵⁶DUDGEON, Ralph T. (2004). *The Keyed Bugle*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.

⁵⁷ VIEIRA, Ernesto (1900). *Diccionario Biographico de Muzicos Portuguezes: Historia e Bibliographia da Musica em Portugal*, Vol. II. Lisboa: Lambertini

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Idem.

DUDGEON (2004)⁶⁰ referencia o nome de Jorge Nunes como responsável pela construção de uma corneta de oito chaves do séc. XIX em posse do Museu Instrumental do Conservatório Nacional, no entanto fomos informados que todo o espólio instrumental que se encontrava depositado no Conservatório Nacional passou para as instalações do Museu da Música. Após pesquisa, concluímos não existir actualmente nenhum modelo de oito chaves que integrasse a colecção em depósito, nem foram obtidos quaisquer dados informativos relativamente ao construtor supracitado.

No que respeita à prática performativa e pedagógica deste instrumento, destaca-se o trabalho desenvolvido por Tomás Jorge (1821-1879) (VIEIRA, 1900)⁶¹, Matias Osternold (1811-1849) (VIEIRA, 1900)⁶², Francisco Kuckembuk (?-1854)(VIEIRA, 1900)⁶³, José Guilherme Klinghoefer (?-1893)(VIEIRA, 1900)⁶⁴, Manuel António Correia (1808-1887)(VIEIRA, 1900)⁶⁵ e Francisco António Norberto dos Santos Pinto (1815- 1860). Deste modo, concluímos que a corneta de chaves foi um instrumento bastante disseminado, principalmente no meio musical lisboeta, em âmbito militar, orquestral e filarmónico, levando a que por sua vez fosse dado espaço ao surgimento de repertório especificamente escrito para estes “virtuosi” da época que muitas vezes eram denominados como “compositores-intérpretes”.

Através da análise do espólio manuscrito de Francisco Santos Pinto, obtivemos referência a J. M. Borges e Carlos O'Neill, dois nomes que estiveram possivelmente ligados à corneta de chaves e à sua performatividade, graças à dedicatória que o próprio autor autografou nas referidas obras.

J. M. Borges teria sido, possivelmente, seu aluno privado, pois a obra que lhe foi dedicada está datada dezanove anos antes da entrada de Santos Pinto como professor no Real Conservatório de Música de Lisboa. O próprio compositor referenciou na parte cava manuscrita de corneta de chaves “[...] para uso do Sr J. M. Borges, seu discippullo”. Carlos O'Neill era um capitalista

⁶⁰ DUDGEON, Ralph T. (2004). *The Keyed Bugle*. Maryland: Scarecrow Press, Inc.

⁶¹ VIEIRA, Ernesto (1900). *Diccionario Biographico de Muzicos Portuguezes: Historia e Bibliographia da Musica em Portugal*, Vol. II. Lisboa: Lambertini

⁶² Idem.

⁶³ Idem.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Idem.

estabelecido em Lisboa desde finais do séc. XVIII, cuja família se distinguiu no panorama musical da época e teria sido protector do compositor Santos Pinto. Numa obra dedicada a este mecenas "Variações para corneta de chaves sobre um Tema da Lucia" (1838), surge na partitura referencia em autógrafo "[...] dedicadas ao Snr Carlos O'Neill".

A existência de uma oficina de construção no Porto levou-nos à pesquisa de possíveis instrumentistas na zona norte do país. AMORIM (1941)⁶⁶ e VIEIRA (1900)⁶⁷ referenciam nomes como Francisco António de Oliveira, Fernando José de Paiva e Francisco José de Paiva.

Relativamente à composição de repertório para este instrumento, esta inicia-se em Portugal com o primeiro concerto de Mathias Osternold, que servia a exibição solística de Francisco Santos Pinto. Santos Pinto possuía uma cópia do "Première Concerto pour l'Corne d'Clés composé par Mathias Jacob Osternold" composto em 1830, em Dó Maior, e com o qual se deverá ter apresentado primordialmente, desde 1833, data da cópia.

Apesar de não ser numa circunstância solística, António Luís Miró (1815?-1853)⁶⁸ na sua composição "Ladainha" em Fá Maior, com seis partes vocais e dezasseis instrumentais, também demonstrou primazia na utilização da corneta de chaves. Talvez esta atenção tenha sido levada em conta pela amizade que nutria pelo músico Francisco Santos Pinto⁶⁹.

O fagotista Tiago Miler Calvet (?-1840) foi autor de quatro pequenas peças compostas para corneta de chaves, as quais estão inseridas numa colecção juntamente com mais nove composições de sua autoria.

Contudo, graças à quantidade de obras manuscritas em depósito na Biblioteca Nacional de Portugal, pode-se certificar que Francisco Santos Pinto foi o compositor que mais dinamizou a corneta de chaves em Portugal.

⁶⁶ AMORIM, Eugénio (1941). Dicionário Biográfico de Músicos do Norte de Portugal. Porto: Edições Maranus.

⁶⁷ VIEIRA, Ernesto (1900). Dicionário Biográfico de Músicos Portuguezes: História e Bibliographia da Música em Portugal, Vol. II. Lisboa: Lambertini

⁶⁸ Idem

⁶⁹ Idem

Em jeito de conclusão apraz dizer que esta lacuna temporal no repertório do trompete encerra em si uma oportunidade ímpar na recuperação de património importante, se não especificamente e directamente do trompete moderno, mas através da sua família de instrumentos. Seria importante recuperar e adaptar dentro do possível no que a Portugal diz respeito, algumas destas obras inclusive integrando-as no programa de ensino oficial em vigor, tão carente em repertório de compositores portugueses.

Estamos convictos de que este tema ainda tem um longo caminho a percorrer, e que, apesar da satisfação plena face a caminhos de conhecimento desbravados na pesquisa para elaboração deste paper, muito poderá ser efectuado num futuro próximo, nomeadamente através da transcrição e edição do espólio existente, na sua divulgação e utilização pedagógica.

Anexo I - Listagem de manuais relacionados com pedagogia da corneta de chaves. (Fonte: Sorenson, 1987)

Data	Título original	Autor
1810	<i>The Bugle Horn.</i>	Joseph Halliday
1813	<i>A Complete Introduction to the Art of Playing the Keyed Bugle.</i>	John Bernard Logier (1777-1846)
1815	<i>Il Cornetto, Goulding, D'Almaine, Potter & Cos. Collection of Popular National Airs, Songs; marches, Waltzes, Quadrilles &c.</i>	Anónimo
1815	<i>The Bugle Horn Major's Companion, Consisting of the Regulation Signals.</i>	Samuel Potter (1772-1838)
1818	<i>A New and Complete Preceptor for the Royal Kent or Keyed Bugle.</i>	John Hyde
1820	<i>The Scrap Book for the Flute, Violin or Kent Bugle, consisting of Favorite Airs, Marches, Dances &c.</i>	James Alexander (1808-1851)
1820	<i>Kent Bugle Instructions.</i>	Campbell
1823	<i>Kent Bugle Scale.</i>	Anónimo
1823	<i>Scales for the newly invented Nine-Keyed Concert Bugle.</i>	Anónimo
1823	<i>Logier's Introduction to the Art of playing on the Royal Kent Bugle Illustrated with Appropriate Examples of Fingering also General Rules for Acquiring a good Embouchure to which are prefixed Fort-two Lessons in various Keys Calculated to facilitate the Improvement of the Pupils on this Curious & Delightful Instrument.</i>	John Bernard Logier (1777-1846)

1823	<i>Webb's Improved Royal Key'd Bugle Preceptor.</i>	William Webb
1825	<i>Pashen's New and Complete Preceptor for the Royal Kent Bugle Containing full and ample instructions for the ready acquirement of a thorough Knowledge of that beautiful and Melodious Instrument.</i>	John Pashen (1830-1856)
1825	<i>A Complete Preceptor for the Royal Kent Bugle, Including an explanation of the Shakes and Embellishments mof</i>	I. A. Simonet
	<i>Expression, The use & advantages of the Additional Keys hitherto unexplained With every necessary information relative to this Improved Instrument.</i>	
1830	<i>A New and Complete Preceptor for the Royal Key'd Bugle. Containing every instruction that is necessary to acquire a perfect knowledge of that Splendid, Fashionable & Beautiful Ton'd Instrument.</i>	John Lambe
1830	<i>Método de Clarin para la enseñanza del Real Conservatorio de Musica Maria Cristina Compuestro por el Mtro del mismo José de Juan Martinez.</i>	José de Juan Martinez
1831	<i>Nouvelle Méthode de Bugle (ou Trompette à clefs).</i>	Charles Noblet
1834	<i>The Cornopean Instructor, Containing the Elementary principles of Music The best method of acquiring the proper Embouchure Airs from the Most Favorite Operas, with Exercises and Preludes in Various Keys.</i>	George MacFarlane (c. 1845)
1835	<i>Collection of Airs, as Solos, Duets and Trios for the Royal Kent Bugle.</i>	Thomas Harper (1787-1853)
1835	<i>Bull's Complete Preceptor for the Royal Kent Bugle with or without the additional keys Containing full and ample Instructions for the placing of the Mouthpiece, and method of producing A full and Brilliant Tone And Every Instruction relative to that instrument, on a new and simple principle, together with a selection of Fifty Favorite and popular Airs, Marches, Duetts, Waltzes, etc.</i>	Thomas Henry Bull (1834- 1869)

1835	<i>Méthode de clarion avec et sans clefs.</i>	H. Schiltz
1835	<i>Instructions for the Trumpet with the use of the Chromatic Slide, Also the Russian valve Trumpet, the Cornet a Pistons or Small Stop Trumpet and the Keyed Bugle.</i>	Thomas Harper (1787-1853)
	<i>Expression, The use & advantages of the Additional Keys hitherto unexplained With every necessary information relative to this Improved Instrument.</i>	
1830	<i>A New and Complete Preceptor for the Royal Key'd Bugle. Containing every instruction that is necessary to acquire a perfect knowledge of that Splendid, Fashionable & Beautiful Ton'd Instrument.</i>	John Lambe
1830	<i>Método de Clarin para la enseñanza del Real Conservatorio de Musica Maria Cristina Compuestro por el Mtro del mismo José de Juan Martinez.</i>	José de Juan Martinez
1831	<i>Nouvelle Méthode de Bugle (ou Trompette à clefs).</i>	Charles Noblet
1834	<i>The Cornopean Instructor, Containing the Elementary principles of Music The best method of acquiring the proper Embouchure Airs from the Most Favorite Operas, with Exercises and Preludes in Various Keys.</i>	George MacFarlane (c. 1845)
1835	<i>Collection of Airs, as Solos, Duets and Trios for the Royal Kent Bugle.</i>	Thomas Harper (1787-1853)
1835	<i>Bull's Complete Preceptor for the Royal Kent Bugle with or without the additional keys Containing full and ample Instructions for the placing of the Mouthpiece, and method of producing A full and Brilliant Tone And Every Instruction relative to that instrument, on a new and simple principle, together with a selection of Fifty Favorite and popular Airs, Marches, Duetts, Waltzes, etc.</i>	Thomas Henry Bull (1834- 1869)
1835	<i>Méthode de clarion avec et sans clefs.</i>	H. Schiltz

1835	<i>Instructions for the Trumpet with the use of the Chromatic Slide, Also the Russian valve Trumpet, the Cornet a Pistons or Small Stop Trumpet and the Keyed Bugle.</i>	Thomas Harper (1787-1853)
-------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------